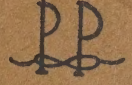
q769.945
M393h

DIE KUPFERSTICHE DES MEISTERS



EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES ITALIENISCHEN KUPFERSTICHES

VON

JULIUS HOFMANN.

MIT 8 LICHTDRUCKTAFELN.

WIEN 1911.

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

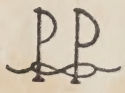
BUCHDRUCKEREI CARL GEROLD'S SOHN.

LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT URBANA-CHAMPAIGN
q769.945
M393h

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/diekupferstiched00hofm

DIE KUPFERSTICHE DES MEISTERS



EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES ITALIENISCHEN KUPFERSTICHES

VON

JULIUS HOFMANN.

MIT 8 LICHTDRUCKTAFELN.

WIEN 1911.

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BUCHDRUCKEREI CARL GEROLD'S SOHN.

q 769.945
f m393 h

Das Werk des Meisters pp setzt sich nur aus wenigen Blättern zusammen, sein Schöpfer wird aber von allen Kunsthistorikern als ein vorzüglicher Künstler anerkannt, der, an der Wende des XV. Jahrhunderts stehend, für die Geschichte des alten italienischen Kupferstiches von Bedeutung ist. Die große Seltenheit der Blätter und der Umstand, daß bisher nur zwei davon heliographische Nachbildungen erfahren haben, wovon eine nicht in den Handel kam, werden es gewiß nicht unerwünscht erscheinen lassen, daß einmal alle in Reproduktionen zusammengestellt und so dem Studium der graphischen Kunst jener Zeit zugänglich gemacht werden. Vielleicht ist es auch nicht unwillkommen, daß ich diesem Werke die Abbildung eines noch nicht publizierten Blattes derselben Periode anfüge, das dem Meister pp mindestens sehr nahesteht.

Den Vorständen der Sammlungen in Hamburg, London, Paris und Wien bin ich für die Gestattung der Reproduktion ihrer Seltenheiten zu großem Danke verpflichtet, den ich noch besonders den Herren Campbell Dodgson, M. A., in London für seine bereitwilligen Auskünfte und Dr. Paul Kristeller in Berlin für seine tatkräftige Beihilfe schulde.

JULIUS HOFMANN.

»Unbekannter Stecher der ferrareſiſchen Schule, Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts«, das iſt die gegenwärtig giltige Bezeichnung des Meiſters, der ſeine wenigen und äußerſt ſeltenen Arbeiten mit PP ſigniert hat.

Lanzi hatte in der 1. Ausgabe ſeiner Storia pittorica dell' Italia, I. Bd., p. 83, den mit dieſem Monogramm verſehenen Stich »Die Kreuzabnahme« beim Grafen Remondini in Baſſano dem Pietro Perugino zugeſchrieben, dieſe Meinung aber in der 2. Ausgabe unterdrückt. Zani (Materiali etc., p. 129) berichtet darüber bei der Beſprechung desſelben Exemplares und fügt hinzu, daß Perugino wohl nicht Stecher geweſen ſei (Zanetti: Le I^er^ siècle etc., p. 182). Zani ſelbſt findet, daß der Stil des fraglichen Blattes dem des Nicoletto da Modena und des Robetta ähnlich ſei.

Bartſch hat dieſes Blatt nie geſehen und wagt nicht zu entſcheiden, ob alle drei von ihm angeführten Stücke von demſelben Künſtler herrühren. Er meint, daß, wenn überhaupt eines davon dem Perugino zugehören ſollte, dies das Blatt »Die Macht der Liebe« wäre, deſſen Zeichnung viel Übereinſtimmung mit der Manier dieſes Malers habe.

Nachdem inzwiſchen Will. Young Ottley (An inquiry, 1816, I. Bd., p. 474) die Stiche in die florentiniſche Schule eingereiht hatte und von anderer Seite Arbeiten mit der Punze in der Art der Venetianer feſtgeſtellt worden waren, erklärte Jules Renouvier (Des types et des manières..., 1853, p. 50), daß ſie mit dem Stil von Raphaels Lehrer nichts gemein hätten, und es erſcheint ihm am ſicherſten, ihren Autor unter die noch unbeſtimmten Stecher einzureihen.

E. Harzen (Deutſches Kunſtblatt, 1853, p. 195) ſtellte zuerſt die Meinung auf, daß dieſe Arbeiten von Martino da Udine, genannt Pellegrino da San Daniele, herrühren, nachdem er entdeckt hatte, daß ein Bild dieſes Malers, die jetzt in der Akademie in Venedig befindliche »Verkündigung«, das Monogramm und die Bezeichnung »Pelegrinus faciebat 1519« führe. Paſſavant folgt ihm in dieſer Zuweiſung nach (1864).

Nun bleibt für lange Zeit die Meinung aufrecht, daß Pellegrino der Stecher geweſen ſei. Noch Will. Hughes Willſhire (An introduction to the study and collection of ancient prints, London 1874, p. 444) beſchäftigt ſich mit dem Maler »Pellegrino da Udine« als Stecher und nennt ihn als Maler einen Schüler Bellinis, welcher Meinung ſchon Vaſari Ausdruck gegeben hatte.

Bryan (Dictionary of Painters and Engravers, London 1889, II. Bd., p. 115) macht bei dem Artikel des Martino di Battiſta, genannt M. da Udine und Pellegrino da S. Daniele, keine Erwähnung mehr von Kupferſtichen.

Giov. Morelli (Ivan Lermolieff, Die Galerien von München und Dresden, 1891, II. Bd., p. 46), der ſchon früher (1880) den Pellegrino als einen Künſtler zweiten Ranges bezeichnet hatte, weist nun ſehr entſchieden das Beſtreben Harzens und Paſſavants zurück, den Nimbus des Pellegrino neu zu vergolden, indem ſie dieſem den ſchönen, mit PP bezeichneten Stich (er meint den »Triumph des Mondes«) zuſchrieben. Er meint, daß dieſe wundervolle Arbeit wohl einem eminenten ferrareſiſchen Künſtler angehören möge, mit der Weiſe des Pellegrino aber nichts zu ſchaffen habe, und daß das Vorkommen eines ähnlichen Monogrammes die gegenteilige Annahme nicht genügend begründe. Übrigens wundert er ſich, daß Delaborde den Stich nicht erwähnt, und meint, wenn man den Himmel beſchreibe, dürfe man den Mond nicht vergeſſen. Schließlich ſpricht er die Meinung aus, daß die Zeichnung von einem dem Ercole Roberti naheſtehenden Künſtler herzurühren ſcheine.

In der Publikation der Internationalen chalkographiſchen Geſellſchaft vom Jahre 1891, welche die Reproduktion der beiden Etats von P. 4 auf Tafel 27 bringt, wird der Künſtler nun ſchon »Unbekannter Stecher der ferrareſiſchen Schule« genannt und Friedrich Lippmann (Der Kupferſtich, 1893, p. 69) beſtätigt dieſe Zuweiſung. Paul Kriſteller (Kupferſtich und Holzſchnitt in vier Jahrhunderten, 1905, p. 191) widmet unſerem Meiſter eine eingehendere Beſprechung und verweiſt auch auf Ercole Roberti, deſſen Manier die feinen Stiche ganz beſonders entſprechen. Dabei läßt er die Frage noch offen, ob der Stecher Martino da Udine geweſen ſei, der mehrfach in Ferrara tätig war und ſich in einzelnen Bildern an die Ferrareſen anlehnte, oder ob man es mit einer anderen Perſönlichkeit zu tun habe. A. M. Hind (Catalogue of early Italian Engravings..., 1910, p. 515 ff.) findet auch, daß der Stil dem des Roberti und Lorenzo Coſta ähnlich ſei und verſetzt das Werk des Meiſters in die Zeit um 1510.

Was nun die **Technik** unſeres Meiſters anlangt, muß bemerkt werden, daß ſie eine auffallende Analogie mit der des Giulio Campagnola zeigt, indem ſie von der reinen Nadelarbeit zu einer der Punktiermanier ähnlichen Verwendung von dichten, kurzen Strichelchen übergeht (P. 1–5). Die drei letzten, von Paſſavant beſchriebenen und auf Grund der Signatur unſerem Meiſter zugewieſenen Stücke ſind mit dem Stichel gemacht und nur in den Schattenpartien mit kurzen Strichelchen verſtärkt.

Da kein einziges Blatt des Meiſters PP datiert iſt, während man auf einem Blatte G. Campagnolas, das teilweiſe in der für dieſen charakteriſtiſchen Weiſe ausgeführt iſt (Kriſteller 11 II), die Jahreszahl 1509 findet, wird man ſchwerlich entſcheiden können, wem von beiden Künſtlern hinſichtlich der Verwendung der fraglichen Manier die Priorität zukommt. Wenn Harzen (a. a. O.) ſagt, unſer Meiſter dürfte ſie dem Campagnola ſtreitig machen, ſo iſt dafür doch kein Beweis erbracht, und man wird kaum fehlgehen, wenn man die Arbeiten der kalten Nadel in das Ende des XV. oder den Anfang des XVI. Jahrhunderts, die in der ſogenannten zweiten Manier ausgeführten in eine wenig ſpätere Periode verſetzt. In die erſte Kategorie gehören die nur als Nadelarbeiten bekannten Blätter, der »Heilige Chriſtoph« (P. 3) und die »Löwenjagd« (P. 5), ſowie die erſt ſpäter mit Punkten und kurzen Strichelchen überarbeiteten Blätter »Chriſtus von den Seinigen betrauert« (P. 2) und der »Triumph des Mondes« (P. 4) im erſten Zuſtande. Zur zweiten Kategorie müſſen eben die genannten Überarbeitungen und der nur in der »zweiten Manier« bekannte »David« (P. 1) gerechnet werden.

Die Frage, ob die Überarbeitung der urſprünglich ſehr zart und anſprechend ausgearbeiteten Platten von dem Meiſter ſelbſt durchgeführt worden ſei, wird in divergierendem Sinne beantwortet. Während ſie von einzelnen Kritikern nicht als eigenes Werk des Künſtlers angeſehen

wird, ſondern als das eines ſpäteren, untergeordneten Arbeiters, der die verbrauchten Platten wieder herzuſtellen verſuchte, dabei aber die Schönheit der Drucke zerſtörte (Williſhire), findet Harzen, daß die Platten »ohne Zweifel vom Meiſter ſelbſt faſt bis zur Unkenntlichkeit umgearbeitet worden ſeien«. Auch Paſſavant iſt derſelben Anſicht und ſagt, daß dadurch die geiſtreiche Arbeit der kalten Nadel verſchwunden ſei, die Stiche aber das Ausſehen von Kopien untergeordneter Art erhalten hätten. Nun, für den »Triumph des Mondes« trifft das allenfalls zu, es mag nun wer immer die Aufarbeitung vorgenommen haben. Daß aber lediglich künſtleriſche Motive, wie Harzer meint, den Stecher veranlaßt hätten, den Weg der Quattrocentiſten zu verlaſſen und den Forderungen der neuen Schule Rechnung zu tragen durch Auslöſchung der Details und Erzielung großer Licht- und Schattenmaſſen, wird man nicht gut annehmen können, wenn man in der Albertina jenen Abdruck von P. 4 ſieht, welcher von der erſt zum Teile überarbeiteten Platte herrührt. Der noch unberührte Teil iſt nämlich ſchon ſo ſehr abgenutzt, daß wohl eine weitere Verwendung der Platte in dieſem Zuſtande ausgeſchloſſen war. Wie es aber dazu kommen konnte, iſt wirklich ſchwer zu begreifen, wenn man die enorme Seltenheit dieſes Blattes berückſichtigt; man muß eben nur annehmen, daß die Zartheit der Nadelarbeit in den feineren Details einer größeren Anzahl von Abdrucken nicht ſtandgehalten hat.

Das **Monogramm** erfordert eine eingehendere Beſprechung.

Das pp mit der Schlinge, die ſich in ähnlicher Form auch auf Holzſchnitten des Manuel Deutſch, ſowie auf mehreren Darſtellungen in deſſen Schreibbüchlein (Paul Ganz, Zwei Schreibbüchlein des Niklaus Manuel Deutſch, 1909) findet und auch als eine Art Liebesknoten bezeichnet wird, iſt allen Stichen des Meiſters eigen. Wenn Bartſch (XIII, Monogrammentafel 4, Nr. 16 a–d) vier Varianten abbildet, muß bemerkt werden, daß ſich nur zwei davon auf Blätter unſeres Meiſters beziehen, während die beiden anderen (in B. 1 u. 2) Kopien angehören. Bartſch kannte aus eigener Anſchauung die Monogramme 16a und 16b von dem Blatte her, das er »Puissance de l'amour« nennt und wovon ihm Exemplare vor und mit der auffallenden Überarbeitung vorlagen. Im I. Etat ſeien, ſagt er, die Unterteile der p und die Schlinge »effacées«, alſo ausgeſchliffen, getilgt. Ottley (a. a. O.) zitiert Bartſch bezüglich der Abdruckszuſtände und bemerkt, dieſer habe Unrecht, zu ſagen, daß dem ſo ſei, Bartſch müſſe ſicher meinen, die fehlenden Teile des Monogrammes wären im II. Etat dazu getan. Ottley kannte damals (1816) den erſten Zuſtand dieſes Blattes überhaupt noch nicht, und wenn Paſſavant ſpäter meint, die Bemerkungen Ottleys, die ſich auf Bartſch beziehen, hätten darum keinen Wert, ſo will er damit gewiß nicht jene treffen, die ſich auf das Monogramm bezieht, weil er ja ſelbſt der gleichen Anſicht war. Es iſt aber ein merkwürdiger Zufall, daß Ottley acht Jahre ſpäter das »Advertisement« zu dem Auktionskatalog Sir Mark Maſterman Sykes ſchrieb, daß er ſich als Käufer ſehr lebhaft an der Auktion beteiligte und dabei einen erſten Abdruck der »Puissance de l'amour« erſtand. Dieſes Exemplar nun, das zu den Abdrucken vor der Überarbeitung mit Punkten und Strichelchen gehört, weist das Monogramm in ſeiner Vollſtändigkeit auf, wie man es ſeit Bartſch als ein Charakteriſtikon des zweiten Zuſtandes angeſehen hat.

Alle Autoren nun, die nach Bartſch und Ottley unſern Meiſter und deſſen Werke beſprechen, haben keine Ahnung von der Exiſtenz des erwähnten Blattes, das doch nachmals noch in den Sammlungen Bar. Marochetti in London und Firmin-Didot in Paris, vielleicht auch bei mehr als einem Kunſthändler von Kennern geſehen werden konnte.

Während nun Bartſch das verſtümmelte Monogramm nur bei ſeiner »Macht der Liebe« als ein Kennzeichen des I. Etats anführt, ſpricht Paſſavant ganz im allgemeinen davon, daß »die erſten Abdrucke gewöhnlich das erſte Monogramm tragen, die zweiten das doppelte p mit der

Schlinge«. Es muß das umsomehr befremden, als er bei der Beschreibung der acht Blätter, die nun bei ihm das Werk des Meisters ausmachen, nur in einem Falle von zwei Etats mit abweichender Signatur spricht, nämlich bei demselben Blatte wie Bartsch, während er bei der »Beweinung Christi« nur erwähnt, daß Brulliot und Harzen von Abdrucken vor der Überarbeitung sprechen, ohne daß er dabei angäbe, wie dort die Signatur aussehe. Ebensowenig erfährt man, wie diese bei dem Original der »Löwenjagd« beschaffen sei; auch bei den übrigen fünf Blättern gibt es weder verschiedene Abdruckszustände noch unvollständige Signaturen.

Es ist von vorneherein sehr schwer anzunehmen, daß der Künstler, der seine übrigen Platten alle mit einer bestimmten und vollständigen Bezeichnung versehen hat, gerade bei einer einzigen ein ihm nicht zukommendes Monogramm gewählt haben sollte, um dieses erst später gründlich zu ändern und aus zwei Buchstaben, die eher für nn oder DD gelesen werden können, durch Verlängerung der ersten Schattenstriche zwei p zu machen und auch die Schlinge hinzuzufügen. Bei dem Exemplar aus der Sammlung Sykes, dessen Signatur die größte Ähnlichkeit zeigt mit der jenes Blattes der Albertina, das von der in Umarbeitung begriffenen Platte herrührt, kann die genaueste Prüfung nicht erkennen lassen, daß die Nadel zur Verlängerung der Schenkel der p angesetzt worden wäre. Andererseits stimmen die unvollständigen Buchstaben auf den verschiedenen Abdrucken des I. Zustandes nicht immer ganz überein und die Oberteile der p zeigen z. B. bei den beiden Exemplaren im British Museum, die man in vorzüglicher Reproduktion in der oben erwähnten Publikation nebeneinander sehen kann, eine solche Verschiedenheit, daß man eben nur anzunehmen vermag, das Monogramm, welches ursprünglich sehr zart eingeritzt war, sei wiederholt abgeändert worden.

Das **Werk** unseres Meisters umfaßt bei Bartsch nur drei Nummern und die im Appendix erwähnte »Kreuzabnahme« (»Beweinung Christi«). Davon mußte B. 1 als die Kopie der »Löwenjagd« und B. 2 »Das Bacchanale mit dem Silen« ausgeschieden werden, da es mit dem Meister pp nichts zu schaffen hat; es ist eine gegenseitige und verkleinerte Kopie nach Mantegna B. 20, deren Arbeit Brulliot, nebenbei gesagt, sehr schlecht findet. Das Monogramm dieses Stiches ist bei Bartsch (16c) ungenau abgebildet und wurde verschieden gedeutet. Die Wiener Hofbibliothek besitzt davon zwei Exemplare, eines mit Plattenschmutz und das andere von der gereinigten Platte. Bei der Auktion Durazzo (1873, Kat.-Nr. 304) wurde ein Exemplar um 45 fl. S. W., bei der von Angiolini (1895, Kat.-Nr. 2033) um 32 Mk. verkauft.

Passavant beschreibt das Werk in seinem Peintre-graveur V. Bd., p. 140 ff.

1. Davids Sieg über Goliath. P. 1.

Die Konturen sind kräftig gezogen, die Schatten ausgiebig schraffiert, selten finden sich Kreuzlagen. Punkte und Strichelchen machen die Halbschatten und geben dem tiefen Schatten ein fast schwarzkunstähnliches Aussehen. Die vollständige Signatur befindet sich unten nahe dem Rande und etwas links von der Mitte.

WIEN, Albertina (Ital. Sekt., I. Bd. 14). Das Exemplar ist Unicum. Die Einfassungslinie ist an allen vier Seiten stellenweise vorhanden, aber möglicherweise nicht überall echt. Die Maße sind: l. 337½, r. 336, u. 144½, o. 146 *mm*. Die Schlinge des Monogramms ist sehr undeutlich, stellenweise wie von einem Rostfleck gedeckt.

Reproduktion: Lichtdruck in der Größe des Originals auf Tafel I.

2. Chriſtus von den Seinigen beweint oder Die Kreuzabnahme. P. 2.

199 : 167 *mm* (nach Paſſavant).

Das Monogramm pp mit der Schlinge in der Mitte unten, nicht oben, wie es bei Paſſavant heißt.

Kräftige Nadelarbeit mit parallelen Strichlagen und ſelbſt Kreuzſchraffierungen in den Schatten; kurze Strichelchen ſind nur hie und da angebracht.

I. Vor der Überarbeitung.

HAMBURG, Kunſthalle. Das Exemplar von Harzen. Höhe der Platte 205 *mm* (Eindruck ſichtbar), Breite des Blattes 165 *mm* (Platteneindruck nicht ſichtbar). Der Druck rührt von der ſchon einigermaßen verbrauchten Platte her.

PARIS, Bibl. nat. Der Druck iſt ſehr detailreich und kräftig.

BASSANO, Museo civico.

Reproduktionen: 1. Heliogravure der Deutſchen Reichsdruckerei (Lippmann). Nicht im Handel. 2. Lichtdruck in der Größe des Originals nach dem Pariſer Exemplar auf Tafel II.

II. Retuſchiert. Das Kruzifix, die Konturen der Berge, Gebäude und teilweiſe der Figuren treten als Arbeiten der Nadel oder des Stichels heraus, ebenſo die Wolken; das übrige iſt mit lauter Strichelchen in einer der Punktiermanier ähnlichen Art ausgeführt, ſo daß man von den früheren Details nichts mehr ſieht. Die Platte muß übrigens vor der Überarbeitung ſchon ſehr abgenutzt geweſen ſein.

LONDON, Brit. Mus. Aus Coll. Sykes (Kat.-Nr. 981, 17 £ 17 sh. an Woodburn).

LONDON, Coll. H. S. Theobald, verſteigert durch Gutekunſt, Stuttgart 1910 (Kat.-Nr. 449, 480 Mk. an Obach).

WIEN, Albertina. Die Einfaſſungslinie iſt oben gar nicht, unten nur an einer Stelle, links faſt ganz und rechts zum großen Teile ſichtbar. l. 196, r. 198 : 161 *mm*.

Reproduktion im Auktionskatalog Theobald (Gutekunſt 1910), Tafel X.

3. Der heilige Chriſtoph. P. 3.

Einfaſſungslinie 78 : 55 *mm*.

Mit der vollſtändigen Signatur in der Mitte unten. Der Heilige ſchreitet mit nach links gewendetem Kopf rechtshin, nicht, wie Paſſavant ſagt, nach links. Oben das geſtochene Wort: »Potens«. Fein ausgeführte Nadelarbeit ohne Punktierung.

PARIS, Bibl. nat.

Reproduktion: Lichtdruck in der Größe des Originals auf Tafel III.

4. Der Triumph des Mondes (bei Bartſch: Die Macht der Liebe). B. 3, P. 4.

Bartſch gibt zu, daß man das Blatt auch anders bezeichnen könne; er meint, deſſen Deutung ſei ſchwierig. Ottley nennt es: »An unknown allegorical subject«, Harzen: »Der Triumph des Mondes«, indem er den auf dem Poſtament in der Mitte ſtehenden Gott als »Lunus« bezeichnet. Paſſavant folgt ihm und überſetzt den Titel: »Le triomphe de Sélène«. Daß Nagler (Monogrammiſten IV., Nr. 3204) daraus einen »Triumph des Silen« macht, iſt erheiternd, doch findet er ſelbſt die Bezeichnung »nicht ganz zutreffend«. Andreſen, der übrigens die Höhe des Blattes mit der Breite verwechſelt (Handbuch II., p. 817) hat dieſen Lapſus nicht verbeſſert. Originell iſt, wie Le Blanc (Manuel IV., p. 66) das Blatt anführt. Er nennt es eine Kopie nach Mantegna, erwähnt die für P. 4 geltenden beiden Zuſtände und zitiert als Preisangabe bei Weigel

$2^2/_3$ Taler. In Weigels Kunſtkatalog kommt das Blatt jedoch gar nicht vor und der genannte Preis gilt für das »Bacchanal mit dem Silen« nach Mantegna, womit ſonach Le Blanc den »Triumph des Mondes« konfundiert.

Bartſch hat das Blatt ſehr ausführlich beſchrieben; ich möchte dazu nur bemerken, daß er den ſchlafenden jungen Mann, der, halb liegend, den Kopf auf die linke Hand ſtützt, zweimal ſchildert und daß das ſcheinbare Auslaufen des linken Beines in ein Windſpiel doch nur einem Mangel der Perſpektive zuzuſchreiben iſt.

Harzen beſaß eine Federzeichnung, die der Originalentwurf ſein ſollte. Dr. Paul Kriſteller iſt jedoch der Anſicht, daß dieſe Zeichnung eine Arbeit nach dem Stich ſei, welcher Meinung auch Hind Ausdruck gibt. Auf jeden Fall beſteht die Differenz, daß die Hauptfigur auf dem Poſtament in der Mitte im Stich ein Mann, in der Zeichnung eine Frau iſt. Die Zeichnung, jetzt in der Hamburger Kunſthalle, trägt die Inſchrift: »Trionfo della Luna«, wonach Harzen das Blatt umtaufte. Vorausgeſetzt nun, daß die Auffaſſung, die Darſtellung bedeute den Einfluß des Mondes auf die Menſchen, hier u. a. auf Schläfer und Reiſende, auch auf Mütter und Säuglinge (Catullus gebraucht ja auch die Bezeichnung Lucina für Diana) richtig iſt, dann wäre nur noch darauf hinzuweiſen, daß die Vorſtellung der Mondgottheit als Mann ganz gut zu erklären iſt.

Bei den Einwohnern von Carrhae, einer Stadt in Meſopotamien, wurde die Mondgottheit Lunus genannt und zur Erklärung mag nachſtehende Stelle aus des Aelius Spartianus »Antoninus Caracalla« in: Scriptores Historiae Augustae, Editio Herm. Peter, I. vol. p. 186, zitiert werden:

»7. ..... Et quoniam dei Luni fecimus mentionem, sciendum doctissimis quibusque id memoriae traditum atque ita nunc quoque a Carrensis praecipue haberi, ut qui Lunam femineo nomine ac sexu putaverit nuncupandam, is addictus muliebribus semper inserviat; qui vero marem deum esse crediderit, is dominetur uxori .....« Der Verfaſſer des Textes zu der oben erwähnten Publikation der Chalkographiſchen Geſellſchaft ſpricht doch von der fraglichen Figur als »Mondgöttin«. Er müßte ſonach ein Weiberknecht ſein.

Da Bartſch und nach ihm andere Autoren die überaus reiche und komplizierte Darſtellung des Blattes ausführlich beſchrieben haben, möchte ich nur noch hinzufügen, daß bisher niemand auf das Pentimento hingewieſen hat, das ſich, freilich nicht auf allen Abdrucken, in der Gegend des von dem knienden Greiſe emporgehaltenen Idols vorfindet. Es iſt nicht zu bezweifeln, daß der Künſtler an dieſer Stelle urſprünglich einen anderen Gegenſtand angebracht und nachher nicht vollkommen weggeſchafft hat. Neben dem erhobenen Arme des Lunus und ihn teilweiſe ſchneidend ſowie über die von dem Greiſe gehaltene Statuette hinüberreichend, zeigen ſich Spuren eines runden, offenen Gefäßes mit Flammen. Da man davon in Abdrucken des I. Zuſtandes, wie in dem der Albertina, keine Spur wahrnimmt, oder nur ſehr undeutliche Reſte, wie in dem der Hofbibliothek, da aber bei dem Abdrucke des II. Zuſtandes im British Museum noch eine Spur jener feinen Nadelarbeit zu erkennen iſt, muß man wohl annehmen, daß ſich das Pentimento lange erhalten habe und daß es beim Abdrucke in einzelnen Fällen zufällig oder beabſichtigt ausblieb.

Wenn man berückſichtigt, mit welcher Zartheit die ganze Platte ausgearbeitet iſt und wie wenigen Drucken die feinen Details ſtandhalten konnten, wird man die große Verſchiedenheit der Abdrucke begreiflich finden, die von der noch nicht überarbeiteten Platte herrühren. Ich finde in der Literatur nur die Angabe Harzens (a. a. O. p. 244), daß der Reiter in der Mondſichel ſchon in der »erſten Auflage«, wie er ſich ausdrückt, verſchwinde, während Paſſavant davon ſpricht, dies wäre in den zweiten Abdrucken der Fall. Wenn man den Reiter nicht ſieht, ſo iſt

das eben das Zeichen eines ſpäten ſchlechten Abdruckes. Daß die Darſtellung Retuſchen mit der Nadel erfahren habe, bevor die grundſtürzende Umarbeitung vorgenommen wurde, davon liest man nichts und in der Tat findet man auch keine in den Exemplaren 12 und 15, die einen Zuſtand der Platte erkennen laſſen, der immerhin eine Auffriſchung erklärlich gemacht hätte. Ich habe mein Exemplar mit fünf Originalen und der Heliogravure nach dem Blatte des Printroom verglichen und dabei nicht wenige Differenzen an verſchiedenen Stellen entdeckt, die auf den erſten Blick den Eindruck machten, als rührten ſie von Retuſchen der Platte her. Auffallend war mir aber, daß die Abweichungen in der Zeichnung oder in den Strichlagen immer nur in einem Exemplare ſich vorfinden und Zutaten auf Abdrucken vorkommen, die zufolge der beſſeren Erhaltung von feinen Einzelheiten als gute und frühe angeſprochen werden müſſen. Nun iſt es aber ausgeſchloſſen, daß z. B. eine kräftige zweite Strichlage auf dem ſchwächeren Abdruck fehlen könne, wenn die erſte zartere ganz gut ſichtbar iſt. Ebenſowenig kann die Abänderung der Zeichnung von Händen uſw. in einem früheren Drucke von Retuſche der Platte herrühren, wenn ſie ſich in einem anderen Exemplare der gleichen oder geringeren Qualität nicht wiederholt. Man muß alſo annehmen, daß die Einzeichnungen im Abdrucke ſtattgefunden haben und ſehr geſchickt gemacht ſind, ſo daß ſie wohl nur bei ſehr genauer Unterſuchung als ſolche erkennbar ſind. Wenn dann noch wirkliche Eintuſchung dazukommt, wie z. B. bei dem Blatte der Hofbibliothek in Wien, ſo wird man die Bemerkung des Bartſch, daß ſeine »Macht der Liebe« einer vollendeten, mit Tuſch lavierten Federzeichnung gleiche, etwas anders deuten müſſen, als ſie gemeint war.

Mit dem Geſagten meine ich natürlich nicht die Reſtaurationen und Überzeichnungen größerer, ſchadhaft gewordener Stellen, die leicht zu erkennen ſind.

Innerhalb des I. Zuſtandes wird man keine Zwiſchen-Etats aufſtellen, ſondern nur von früheren und ſpäteren Drucken reden können. Die unvollſtändige Signatur wird man aber als ein dafür charakteriſtiſches Merkmal ausſcheiden müſſen. Ob man den Abdruck von der nicht ganz aufgearbeiteten Platte in der Albertina als II. Etat und den mit der vollſtändigen Umarbeitung als III., oder jenen als Zwiſchenzuſtand auffaſſen will, iſt wohl nicht beſonders wichtig. Das Wiener Blatt iſt ſicherlich nichts anderes als ein Probedruck, den der Stecher während der Überarbeitung gemacht hat.

Im »Triumph des Mondes« zeigt nach der Anſicht Hinds (a. a. O.) die Zeichnung etwas von dem Charakter des Jacopo de' Barbari, ſo z. B. bei der Frau, die ein Kind im Arme hält und auf dem Piedeſtal rechts ſitzt, und bei dem alten, bärtigen Manne mit unterſchlagenen Armen in der Mitte.

Dimenſionen: 181 – 182 : 231 – 232 *mm*. Die von Le Blanc angeführten Ziffern (187 : 240) ſind nicht erklärlich und jedenfalls unrichtig.

I. Etat. Vor der groben Überarbeitung mit dem Stichel. Die Umrißlinien ſind ziemlich kräftig, die Schatten mit feinen Nadelſtrichlagen und hie und da auch mit gekreuzten Schraffierungen ausgearbeitet. In frühen Abdrucken teilweiſe ſehr feine Punktierung, die ſpäter verſchwindet und nur die reinen Linien übrig läßt.

1. AMSTERDAM, Rijks-Prentenkabinet.

2. BERLIN, kgl. K.-Kab. Das Exemplar der Coll. v. Nagler, das Duchesne (Voyage d' un ikonophile p. 225) erwähnt. Erworben 1835. Etwas reſtauriert und an verſchiedenen Stellen mit Tuſche überarbeitet, ſonſt aber ſehr gut. Das Monogramm unvollſtändig, mit dem auf dem Exemplar der Albertina übereinſtimmend.

3. CHATSWORTH, Coll. Herzog von Devonſhire.

4. FLORENZ, Uffizi.

5. FRANKFURT a. M., Städelſches Inſtitut.

6. HAMBURG, Kunſthalle. Das Exemplar der Sammlung Harzen-Commeter (ſ. C. Meyer, Naumanns Archiv XVI., p. 95). Aufgezogen. Die beiden unteren Ecken und ein Stück in der Mitte des unteren Randes ergänzt und mit der Feder nachgezeichnet. Ohne Grat, von großer Zartheit und mit einer Fülle von feinen Details. Der Druck ſtimmt am meiſten mit dem des Exemplars 15 überein, iſt aber beſſer. Das Monogramm unvollſtändig, etwa wie beim Exemplar 13; eine zarte Schraffierung geht über die Signatur hinweg.

7. LONDON, Brit. Muſ. Nach Hind (a. a. O.) ſtammt das Exemplar aus der Coll. Sykes, Ottley 1837, Nr. 1714. Dieſe Angabe beruht auf einem Irrtum, da der von Ottley bei der Auktion M. Maſterman Sykes erworbene Abdruck ſich in der Sammlung Dr. Jul. Hofmann, Wien (15) befindet. Das Londoner Blatt hat eine mit Tinte gezogene falſche Einfaſſungslinie und iſt unten in der ganzen Breite der Platte verſchnitten; es mißt 176 : 229 *mm*. Ich kenne das Exemplar nur aus der Reproduktion in der Publikation der Intern. chalkogr. Geſellſchaft; da es aber nach einer freundlichen Mitteilung Mr. Campbell Dodgſons, abgeſehen von den beiden linken Ecken, nicht mit der Feder oder dem Pinſel retuſchiert iſt, muß man den Druck als einen ausgezeichneten bezeichnen, da er die feinſten Partien vollkommen zur Geltung bringt. Dieſer Qualifikation des Druckes tut es keinen Eintrag, wenn ſich darauf einige minimale Abänderungen der urſprünglichen Zeichnung finden, die ich doch auf nachträgliche Operationen am Abdruck ſchieben muß. Wenn die tiefen Schatten oft unklar erſcheinen, ſo kann das auf Grat bezogen werden, inſofern der Umſtand nicht auf Rechnung der Heliogravure zu ſetzen iſt. Das Blatt iſt in der linken unteren Ecke defekt und ergänzt. Die Zeichnung iſt dort eine von den andern Exemplaren desſelben Etats abweichende, auch die linke obere Ecke zeigt eine, wenn auch nicht bedeutende Differenz in der Zeichnung des oberſten Teiles des Kapitäls der Halbſäule, die in gleicher Weiſe zu erklären iſt. — Die beiden ſenkrechten Striche, die an der linken Seitenfläche des mittleren vorderen Poſtamentes in der Nähe der linken Kante, vom Wanderſtabe gekreuzt, zum Kopf des am Boden ſitzenden Mannes herabgehen, ſind wohl im Abdrucke herausgekratzt; es blieb nur oben ein ſpärlicher Reſt davon. Der Mann mit gekreuzten Armen, der in der Mitte am Boden ſitzt, hat an der rechten Hand fünf Finger, während ſonſt der Daumen fehlt und der obere Kontur der Hand dadurch ein anderer iſt. Ebenſo kann auch die Veränderung des Profils von Stirn und Naſe des links am Poſtament ſtehenden nackten Mannes nur durch eine winzige Einzeichnung erklärt werden. Sonſt iſt die Naſe an der Wurzel etwas eingedrückt. — Von dem Pentimento iſt nichts zu erkennen. — Das Monogramm iſt unvollſtändig, die ſenkrechten Striche der p ſind aber etwas länger als ſonſt; man kann annehmen, daß ihr Reſt ſamt der Schlinge mit dem unten abgeſchnittenen Streifen verſchwunden iſt, alſo die Signatur früher vollſtändig war. Die darüber hinweggehende zarte horizontale Schraffierung iſt noch vorhanden.

8. LONDON, Coll. Hugh Howard, Auktion Sotheby 1873, Kat. Nr. 1311 (an Holloway, 91 £).

9. PARIS, Bibl. nation.

10. PARIS, Coll. Baron Edm. Rothſchild.

11. ROM, Gal. nazionale.

12. STUTTGART, H. G. Gutekunſt beſaß 1896 ein Exemplar, deſſen Einfaſſungslinie an allen vier Seiten ſtellenweiſe ſichtbar iſt. Dimenſionen: 177½ : o. 228, u. 229 *mm*. Kein Waſſerzeichen, keine Sammlermarke. Mehrfache Brüche, deren Spuren vorn ſtark ſichtbar ſind. Der Abdruck hat Ähnlichkeit mit dem Exemplar 15, iſt aber im ganzen noch ſchwächer. Einzelne Partien, beſonders der »Lunus«, ſeine Fackel und ſein Halbmond ſind beſſer, dagegen alles übrige ſchwächer, der linke untere Teil ſchlecht. Von dem Pentimento iſt eine ſchwache Spur vorhanden. Das Monogramm iſt ſehr ſchwach und unklar, die oberen Teile der beiden p ſind kenntlich und ſtimmen mit denen des Exemplars 15 überein. — Im Auktionskatalog Amsler & Ruthardt vom 3. Mai 1911 kommt unter Nr. 1057 ein Abdruck von P. 41 vor, der mit dem hier beſchriebenen ſo vollkommen übereinſtimmt, daß ich ihn damit für identiſch erklären möchte; er weiſt aber in tergo ein ſchlecht ausgedrucktes Sammlerzeichen auf, das allerdings ſeit 1896 hinzugekommen ſein kann. Herr Dr. Kriſteller agnosziert es als das des Grafen Grégoire Stroganoff in Rom (Cte. Gr. Str.). Das Blatt ging für 410 Mk. an Kempner-Rom.

13. WIEN, Albertina. (Ital. Sekt., I. Bd., 14.) Blattgröße: l. 180, r. 181 : 230 *mm*, Eſt. l. 178, r. 180 : 228½ *mm*. Die Einfaſſungslinie iſt ganz erhalten, dünn und einfach. Das Blatt iſt aufgezogen. Am unteren Teile der Vaſe in der Mitte des Vordergrundes finden ſich die Buchſtaben T F, die in bläſſerer Farbe hineingequetſcht oder eingeſchrieben ſind. Der urſprünglich ſehr gute Druck, der die zarten Einzelheiten beſtens zur Geltung bringt, hat Retuſchen und Einzeichnungen erfahren, wovon einige hier erwähnt werden ſollen. Der rechte Vorderarm des knienden Mannes mit dem Idol iſt mit einer vollkommenen Kreuzſchraffierung bedeckt. An der linken Seite des vorderen mittleren Poſtamentes iſt der ſchrägen noch eine ſenkrechte Strichlage hinzugefügt. Unter der Baſis

des Baumſtrunkes in der linken unteren Ecke eine nach rechts laufende ſchräge Strichlage. Der rechte Arm der Frau, die das Kind rittlings trägt, ebenſo das rechte Bein des Kindes zeigen Kreuzſchraffierungen. Das Kind faßt die Haarlocke mit der rechten Hand von hinten. Der Schild unter dem Rücken des rechts vorne ſchlafenden Mannes iſt ganz mit einer parallelen ſchrägen Strichlage bedeckt. Das rechte Bein der badenden Frau zeigt eine Kreuzſchraffierung. Der Schnabel des Helms neben dem ſchlafenden Krieger iſt durch Veränderung der Zeichnung breiter geworden. Das Monogramm iſt unvollſtändig, darunter eine feine Schraffierung. Vom Pentimento iſt nichts zu erkennen.

14. WIEN, Hofbibliothek. (Italien. XV. Jahrhundert, 2. Band, Fol. 29.) Das Blatt iſt aufgezogen. Die wohl unechte Einfaſſungslinie iſt doppelt und dick, ſtellenweiſe geht die Darſtellung über die innere Einfaſſungslinie hinaus. Die Dimenſionen ſind 181 – 183 : 234 *mm*. Die gut erhaltenen Partien laſſen erkennen, daß der Druck ein früher ſein muß, das Blatt iſt aber ſicherlich an mehreren Stellen beſchädigt und reſtauriert. Dieſe Schädigung traf vornehmlich die Ecken und zahlreiche braune Farbenkleckſe decken die urſprünglichen Arbeiten. Das Monogramm iſt unvollſtändig und entſpricht genau dem oberen Teile jenes vom Exemplar 15. Mehrere ſehr feine Horizontalſtriche geben darüber hinweg. Vom Pentimento ſind ſehr undeutliche Spuren vorhanden.

15. WIEN, Coll. Dr. Julius Hofmann. Das Blatt zeigt in tergo folgende Sammlervermerke: G. Stork a Milan, neg. d'Est. 1792, In Nr. 326; das Zeichen Mark Maſterman Sykes 1818 (Auktion London durch Sotheby 1824, Kat.-Nr. 979 an Ottley, 32 £ 11 sh.); das Zeichen Fagan 383: Baron Charles Marochetti (Auktion London 1868); endlich den Sammlerſtempel Fag. 21, Ambroiſe Firmin-Didot (Auktion Paris 1877, Kat.-Nr. 1770, 155 Frcs.) Bei der Entfernung der Leimſchicht auf der Rückſeite des Blattes mit heißem Waſſer ging dieſer Stempel bis auf eine ſchwache Spur verloren, auch die mit Tinte geſchriebenen Vermerke ſchwächten ſich etwas ab. Kein Waſſerzeichen in dem feſten, ziemlich dünnen Papier. Erworben 1896 von Artaria um 162 fl. ö. W.

Der Abdruck läßt in der Mitte links die Einfaſſungslinie erkennen, iſt aber ſonſt knapp daran beſchnitten; ſeine Dimenſionen ſind 179 : 228½ *mm*, die denen des Exemplars 13 ziemlich gleichkommen. Er iſt von ausgezeichneter Erhaltung und zeigt weder eine Reſtauration noch Retuſche, gehört aber nicht zu den früheſten Drucken, da von der Saftigkeit eines ſolchen nicht mehr die Rede ſein kann. Dagegen iſt er am beſten geeignet zur Sicherſtellung der urſprünglichen Zeichnung. In den zarteſten Schatten iſt der Abdruck ſchon ziemlich verbraucht, läßt aber trotzdem das Pentimento deutlich erkennen. Was aber das intereſſanteſte an dem Blatte iſt, ſcheint mir doch das Monogramm zu ſein, das entgegen allen Angaben der Literatur in dieſem Exemplar des I. Etats vollſtändig iſt.

16. ZÜRICH, Eidgenöſſ. Polytechnikum. Aus Coll. Luigi Angiolini (Auktion Gutekunſt 1895, Kat.-Nr. 2034, 950 Mk.), kam an Schultheß von Meiß in Zürich, deſſen Sammlung 1898 durch Vermächtnis an die genannte Anſtalt gelangte. Das Blatt iſt reſtauriert.

Reproduktionen:

1. Heliogravure nach dem Exemplar 7 in der Publikation der Internationalen chalkographiſchen Geſellſchaft 1891, Nr. 27, in der Größe des Originals.

2. Lichtdruck nach dem Exemplar 15 in derſelben Größe nach dem Exemplar der Sammlung Dr. Julius Hofmann, Wien, auf Tafel IV.

II. Etat. Mit Punkten und Strichelchen überarbeitet, wodurch zwar infolge des Verſchwindens der Details breitere Licht- und Schattenmaſſen hervorgebracht, aber der Charakter des Stiches, ſowie der Ausdruck in den Geſichtern durchaus verändert wurden. Im Verlaufe der Überarbeitung, die offenbar erſt vorgenommen wurde, als die Platte ſchon ſehr ſtark verbraucht war, dürften einzelne Probe-Abdrucke gemacht worden ſein. Ein ſolcher befindet ſich in der Albertina. Auch das Exemplar des Printroom zeigt in der linken unteren Ecke und oben in der Mitte noch nicht vollſtändig aufgearbeitete Stellen. Merkwürdigerweiſe ſcheint der »Triumph des Mondes« in dieſem Etat noch ſeltener zu ſein, als im erſten.

LONDON, Brit. Muſ. Aus Coll. Sykes (Auktion 1824, Kat.-Nr. 980, 15 £ 15 sh. an Lloyd). Am Bauche der Vaſe, die auf dem Poſtamente zwiſchen den beiden nackten Figuren ſteht, ein Monogramm, etwa T3. Vom Pentimento eine leiſe Spur. Die Signatur iſt vollſtändig und zeigt einige Abweichung durch Doppelzüge. Oben iſt ein ganz ſchmales Streifchen des Blattes abgeſchnitten, im übrigen ſtimmt es ſo ziemlich mit den Dimenſionen des Exemplares 15 überein.

WIEN, Albertina. Der Abdruck rührt von der nur teilweise überarbeiteten Platte her; die ganze Partie rechts (oben, an der Seite und unten) ist davon noch unberührt, die Nadelarbeiten des I. Etats sind oben in der Mitte bis auf Spuren verschwunden. Das Blatt ist in der Höhe und in der Breite verschnitten. Vom Pentimento keine Spur. Das Monogramm ist vollständig und gleicht dem des Exemplares 15 fast ganz.

Die Angabe Bourcards (A travers cinq siècles .... 1903, p. 220), daß bei der Auktion Liphart ein Exemplar des zweiten Zustandes um 275 Frcs. verkauft worden sei, beruht auf einem Irrtum. Das Blatt kam gar nicht vor, wohl aber die »Löwenjagd«, die Kopie von P. 5, worauf der genannte Preis zutrifft.

Reproduktion in der Publikation der Internat. chalkogr. Gesellschaft 1891, Nr. 27, nach dem Londoner Exemplar.

4a. **Kopie von Hieronymus Hopfer,** B. 35, im II. Etat mit der Nr. 16 (VIII. p. 515). Die Kopie ist größer als das Original und gegenseitig; das recht unerfreuliche Blatt veranschaulicht sehr wenig den Charakter des Urbildes, weder in dessen ursprünglichem Zustande noch nach der Überarbeitung der Platte.

4b. **Kopie der Frauengruppe** nach einem Abdrucke des 2. Zustandes in Ottleys Inquiry I. p. 478. Sehr gut.

Die Darstellung ist kopiert auf einem Majolikateller der Sammlung Carrand im Museo Nazionale zu Florenz*).

5. Die Löwenjagd. P. 5.

Der junge Prinz mit der ihn begleitenden Reitergruppe ist rechts, der Löwe zwischen den Bäumen links.

Reine Nadelarbeit von zartester Ausführung und entzückenden Details. Das vollständige Monogramm in der Mitte unten.

Bartsch (XIII. p. 356, Nr. 1) kannte das Original nicht und beschrieb die gegenseitige Kopie, die er für eine Arbeit des Meisters hielt.

LONDON, Brit. Mus. Aus Coll. Sykes (Auktion 1824, Kat.-Nr. 978, 26 £ 5 sh. an Woodburn), Coll. Wilson (Auktion 1828, Nr. 59); erworben 1845. — Das Blatt ist aufgezogen und die Plattenlinie ist gefälscht; seine Dimensionen sind, soweit erhalten, 116 : 139 *mm*. Das Blatt, das Woodburn bei der Auktion Sykes erstand, war also nicht die Kopie, wie Nagler (Monogr. IV., p. 940) angibt, sondern mit dem eben dort erwähnten Original Wilsons identisch.

Reproduktion nach dem Londoner Exemplar, Lichtdruck in der Größe des Originals, auf Tafel III.

5a. **Kopie (B. 1) von der Gegenseite,** gröber gearbeitet als das Original. Viele Einzelheiten sind ungenau wiedergegeben, die hohen Berge im Hintergrunde fehlen ganz. Das Monogramm, das RR in Spiegelschrift sein könnte, ist bei Bartsch, XIII., Tafel 4, Nr. 16[a] abgebildet. Dimensionen: Eft. etwa 116 : 140 *mm*.

BERLIN, Kgl. K.-Kab. 112—113 : 140 *mm*, die obere Einfassungslinie fehlt.

GENUA, Coll. Durazzo, versteigert durch Gutekunst (Stuttgart, 1873, Kat.-Nr. 303, 400 fl. S. W.), etwas restauriert.

LONDON, Brit. Mus. 118 : 141 *mm*, mit Plattenlinie (nach der Angabe Hinds). Aus Coll. Fries (?), Woodburn (?) — siehe Kat. Wilson 1828, p. 35 — erworben 1845.

LÜTTICH, Universitätsbibliothek.

PARIS, Bibl. nat.

PRAG, Coll. Bar. Lanna (von Clément, Paris 1878), versteigert durch Gutekunst, Stuttgart 1909, Kat.-Nr. 2288 (210 Mk. an Gutekunst).

*) Freundliche Mitteilung des Herrn Dr. Paul Kristeller.

WIEN, Albertina. Eſt. $112^1/_2 : 139-141$ *mm*, unten noch 4 *mm* Rand. Die obere Eſt. wohl unecht.

WIEN, Hofbibl. Blattgröße $113-115^1/_2 : 131-134$ *mm*.

ZÜRICH, Polytechn. Aus Coll. v. Liphart, Auktion Boerner, Leipzig 1876, Kat.-Nr. 1173, 220 Mk.

Reproduktionen in den Auktionskatalogen Durazzo 1873, Nr. 303 und Bar. Lanna (Gutekunſt, 1909, Nr. 2288).

6. Zwei phantaſtiſche ſtereographiſche Figuren. P. 6.

Links ein Dodekaëder, ähnlich einem kleinen Gebäude mit einer Kuppel, in deſſen unterem Teile man eine Reihe kleiner Fenſter mit offenen Flügeln ſieht. Rechts ein Polyeder mit 128 Seitenlinien.

Schon C. Meyer (Naumanns Archiv XVI., p. 95) ſpricht die Anſicht aus, daß beſonders dieſes Blatt durchaus nicht geritzt, ſondern geſtochen ſei. Es iſt in der Tat nicht zu bezweifeln, daß es mit dem Stichel gemacht iſt. In der Mitte unten das vollſtändige Monogramm. Dimenſionen: $169 : 334$ *mm*.

FLORENZ, Uffizi.

HAMBURG, Kunſthalle. Das Exemplar von Harzen aus der Coll. Robert-Dumesnil; unten verſchnitten.

Reproduktion: Lichtdruck in der Größe des Originals nach dem Hamburger Exemplar auf Tafel V.

7. Ebenſo. P. 7.

Eine Hohlkugel mit 12 runden, halb offenen Klappen rechts. Links ein Mazzocchio (Wulſthaube der Mittel-Italiener im 13.–15. Jahrhundert); es ſieht wie ein facettierter Ring aus und nur ſeine rechte Hälfte erſcheint auf dem Blatte. In der Mitte unten die Signatur pp. Dimenſionen: $238-240 : 213-215$ *mm* (Eſt.)

Iſt geſtochen, die Schatten ſind mit Strichelchen verſtärkt.

HAMBURG, Kunſthalle. Das Exemplar von Harzen aus Coll. Robert-Dumesnil.

Reproduktion: Lichtdruck in der Größe des Originals auf Tafel VI.

8. Ebenſo. P. 8.

Eine ähnliche Figur mit 15 viereckigen, halb offenen Klappen. Rechts die andere Hälfte der zweiten bei P. 7 beſchriebenen Darſtellung, woraus hervorgeht, daß die beiden Blätter beſtimmt waren, miteinander vereinigt zu werden.

Es iſt unbekannt, wo ſich das von Harzen erwähnte Blatt befindet; es gelangte offenbar nicht mit P. 6 und 7 in die Sammlung der Hamburger Kunſthalle.

Hind führt (im Catalogue of early Italian engravings .... 1910) ein Beiſpiel für die drei oben erwähnten Blätter an, das ſich in Wien, Hofmuſeum, Klebeband 5337 befände. In der Tat findet ſich in dem angeführten, erwieſenermaßen aus dem 16. Jahrhundert herrührenden, Architekturen enthaltenden Klebebande des Kunſthiſtoriſchen Hofmuſeums auf der erſten Seite ein Blatt mit der Darſtellung eines kugelförmigen Körpers mit viereckigen Öffnungen und halboffenen Verſchlußklappen. Der Anordnung nach ſind deren achtzehn präſumiert; auf dem Bilde ſind davon zwölf ſichtbar oder durch ihre Deckel angedeutet. Rechts unten ſieht man die linke Hälfte jenes nur in einfachen Linien ausgeführten, nicht ſchraffierten oder abſchattierten, facettierten Ringes in perſpektiviſcher Zeichnung, deſſen rechte Hälfte in dem Blatte P. 7 erſcheint. Die Kugel hat einen Durchmeſſer von etwa 190 *mm*.

Die Platte ist ganz wie P. 6 und 7 mit dem Stichel und in den Schattenpartien der Hauptfigur mit kurzen Strichelchen ausgearbeitet. Unten in der Mitte die Signatur pp.

Blattgröße 219:215 *mm*. Die Einfassungslinie ist nur unten an einer Stelle erhalten; das Blatt ist rechts um ein schmales Streifchen verschnitten und hat wohl auch oben einen Teil des weißen Papieres eingebüßt.

Ich kann mich nicht entschließen, dieses Blatt als eine neue, unbeschriebene Nummer dem Werke des Meisters anzufügen, weil es mir wahrscheinlicher erscheint, daß die einzige Differenz in der Beschreibung des Blattes 8 bei Passavant auf irriger Zählung der Öffnungen in der Hauptfigur bestehe, als daß man annehmen könnte, der Künstler habe diese mit unwesentlichen Veränderungen und die Mazzocchio-Hälfte unverändert noch einmal gestochen.

Reproduktion: Lichtdruck in der Größe des Originals auf Tafel VII.

Diese zuletzt beschriebenen Blätter bieten vom stecherischen und künstlerischen Standpunkte lange nicht das Interesse, das den ersten fünf Nummern des Verzeichnisses entgegengebracht werden muß. Sie müssen vielmehr vom wissenschaftlichen und kulturhistorischen Standpunkte betrachtet werden und verdienen volle Beachtung als Dokumente jener Zeit, da Theorie und Praxis der Linienperspektive ihren Einfluß auf die naturalistische Gestaltung von Zeichnung und Malerei zu üben begannen.

Nachdem schon Brunelleschi, dann Paolo Uccello die Anregung für die Linienperspektive gegeben hatten, wurde diese durch Piero della Francesca und dessen Zeitgenossen und Landsmann Fra Luca Pacioli weiter ausgebildet, an dessen Werke »Divina Proporzione« (Venedig 1509) Lionardo da Vinci mindestens als Zeichner Anteil hatte, wenn er nicht selbst einzelne Holzschnitte dafür fertigte. Es steht fest, daß Lionardo mit Pacioli in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts in innigem Verkehr stand.

Die von unserem Stecher herrührenden perspektivischen Arbeiten haben Ähnlichkeit mit den Holzschnitten in Luca Paciolis Werke, doch weiß man nicht, welche früher entstanden sind, und die Stiche, die vielleicht auch zur Illustration eines Buches bestimmt waren, scheinen überhaupt keine Verwendung gefunden zu haben.

Anhang.

Dem Werke des Meisters pp schließe ich noch auf Tafel VIII die in Originalgröße hergestellte Lichtdruck-Reproduktion eines Blattes der Kunsthalle in Hamburg an, weil Herr Dr. Paul Kristeller der Ansicht ist, daß es, wenn nicht von der Hand unseres Meisters, so doch aus seiner nächsten Umgebung herrührt. Der hervorragende Kenner meint, man könne es ihm – trotz der etwas andersartigen, fast Dürerischen Baumgruppe links – wohl zuschreiben. Auf keinen Fall wird es ohne Nutzen sein, dieses der ältesten Periode des italienischen Kupferstiches angehörige Blatt der vergleichenden Forschung näher zu rücken.

Der hl. Hieronymus.

Der Heilige kniet an der rechten Seite des Bildes nach links gewendet vor einem kleinen, dünnen Kreuze am Eingang einer Felsengrotte. In der Rechten hält er einen Stein, links neben ihm liegt der Löwe. An der linken Seite erheben sich laubreiche Bäume bis an den oberen Rand. Vom Vordergrunde aus schlängelt sich ein Weg zu einer Schlucht hinan, die links von einem steilen, von Türmen überragten Felsen begrenzt wird. Am Fuße dieses Felsens sieht man eine Anzahl städtischer Gebäude und einen monumentalen Kuppelbau, ganz im Hintergrunde die Konturen hoher, kahler Berge.

Ohne Bezeichnung. Efl. 165 – 166 : 130 *mm*.

Verzeichnis der Tafeln

mit Angabe der Sammlungen, denen die reproduzierten Drucke angehören.

▫ ▫ ▫

I. P. 1. **Davids Sieg über Goliath** . . . . . Albertina, Wien.

II. P. 2 l. **Chriſtus von den Seinigen beweint** . . Bibl. nat., Paris.

III. P. 3. **Der hl. Chriſtoph** . . . . . Bibl. nat., Paris.

P. 5 l. **Die Löwenjagd** . . . . . Brit. Muſeum, London.

IV. P. 4 l. **Der Triumph des Mondes** . . . . . S. Dr. Julius Hofmann, Wien.

V. P. 6. **Zwei ſtereographiſche Figuren** . . . . . Kunſthalle, Hamburg.

VI. P. 7. **Ebenſo** . . . . . Kunſthalle, Hamburg.

VII. P. 8. (?) **Ebenſo** . . . . . K. k. Kunſthiſtor. Hofmuſeum, Wien.

VIII. Unbeſchrieben. **Der hl. Hieronymus** . . . . . Kunſthalle, Hamburg.

▫ ▫ ▫

Die Lichtdrucke ſind von der k. u. k. Hof-Kunſtanſtalt J. Löwy in Wien hergeſtellt.

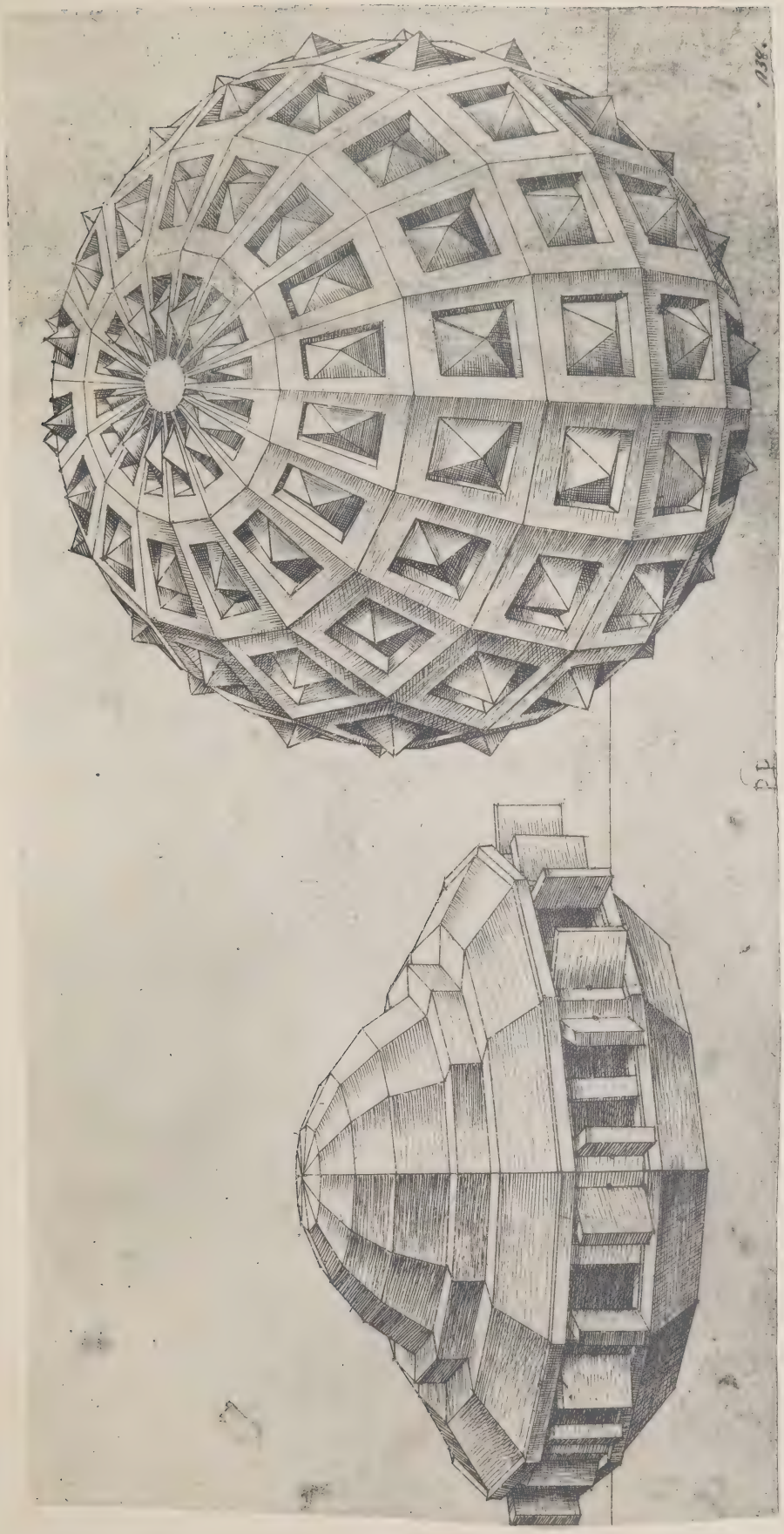
Davids Sieg über Goliath. P. 1.

Chriſtus von den Seinigen beweint. P. 21.

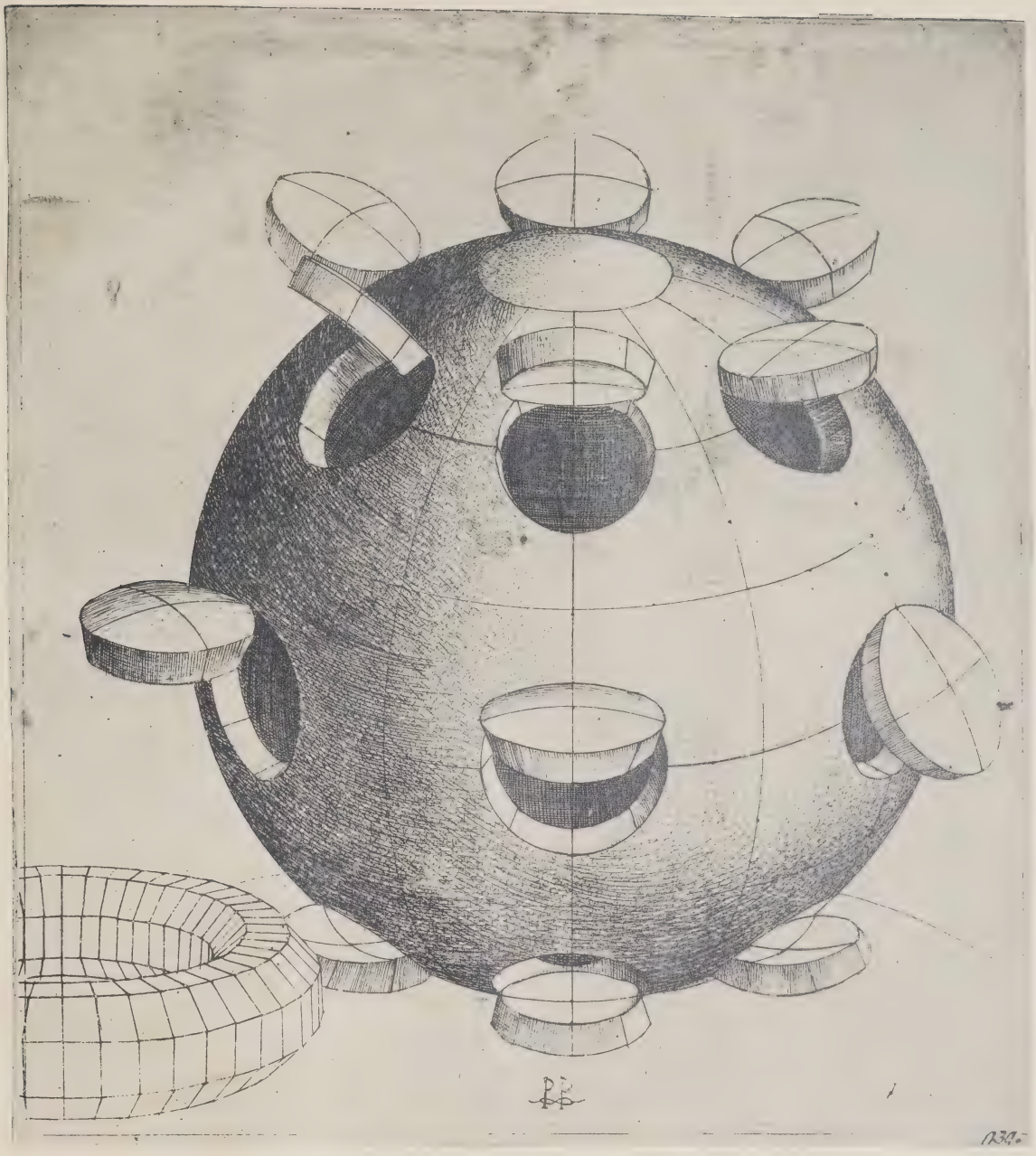
Der hl. Chriſtoph. P. 3.

Die Löwenjagd. P. 51.

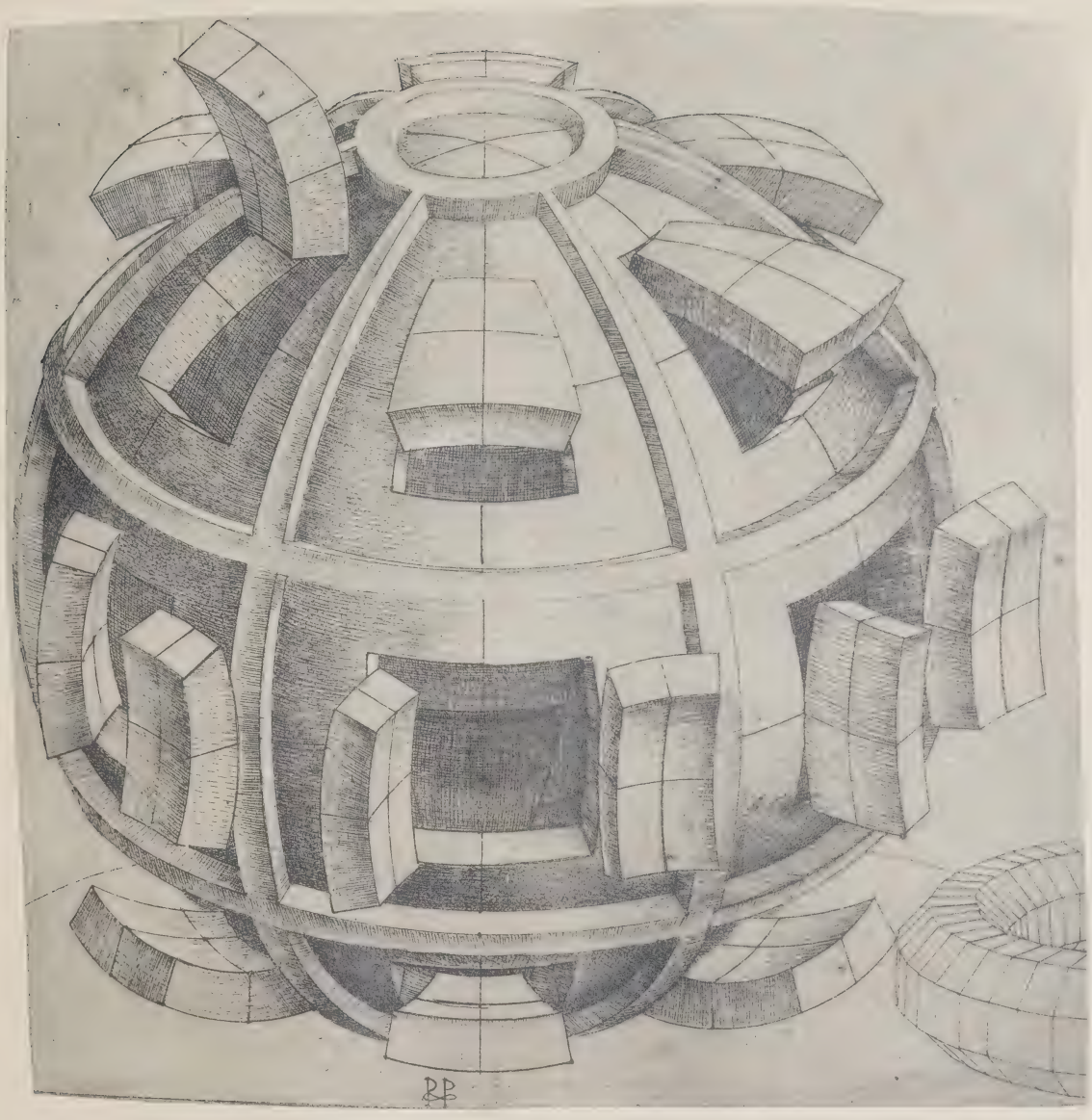
Der Triumph des Mondes. P. 41.



Zwei stereographische Figuren. P. 6.



Zwei ſtereographiſche Figuren. P. 7.



Zwei ſtereographiſche Figuren. P. 8. (?)

Der hl. Hieronymus. Unbeschrieben.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
Q.769.945M393H C001
DIE KUPFERSTICHE DES MEISTERS EIN BEITRA
3 0112 024628890